
DU RÉCIT AU RITUEL
PAR LA FORME ESTHÉTIQUE

Poèmes, images et pragmatique culturelle
en Grèce ancienne

Sous la direction
de
Claude CALAME et Pierre ELLINGER

PARIS
LES BELLES LETTRES

2017

HUMNÉTRIAI,
CHŒUR DE JEUNES FILLES...
UN RITE MIS EN IMAGE
CHEZ PHILOSTRATE

par

GABRIELLA PIRONTI

École pratique des hautes études, Paris

et

VINCIANE PIRENNE-DELFORGE

Université de Liège

Au deuxième livre de sa *Galerie de tableaux*, Philostrate met en scène un chœur de jeunes filles et déploie à cette fin un cadre riche et complexe, à la fois visuel et mental¹. Il s'agit en effet d'une forme discursive, en l'occurrence la description d'une peinture, qui traduit en une « image lettrée » un rite en l'honneur d'Aphrodite. L'exercice auquel l'auteur s'est adonné relève de l'imaginaire, mais cette construction puise largement à plusieurs registres de la tradition antique en matière de représentation du divin. Dès lors, en dépit du caractère fictionnel de l'œuvre prétendument décrite, Philostrate nous place devant un tableau on ne peut plus « réel » pour appréhender le système religieux des Grecs. En effet, les éléments

1. Philostrate, *Imagines* 2, 1. Quand nous parlons de Philostrate, il s'agit d'une convention, mais nous sommes conscientes de la complexité du cadre énonciatif de l'œuvre : la *persona loquens* interprète les tableaux à destination de jeunes gens qui sont censés visiter une galerie à Naples, pendant que Philostrate, à travers cette fiction, se fait *didaskalos* pour son propre public. Voir aussi Elsner, 2000 : 256-258, qui évoque la lecture du texte sur un rouleau de papyrus.

convoqués, qu'ils soient littéraires, rituels, iconographiques, sont réagencés de manière culturellement cohérente et porteuse de sens.

Notre lecture ne visera donc pas l'art de Philostrate ou l'*ékphrasis*, ni la Seconde sophistique ou les multiples enjeux de l'histoire de l'art et de l'histoire culturelle au sens large², mais plus simplement le réseau de sens qui se dégage de ce texte quand on tente de comprendre la représentation du divin dans l'Antiquité. Le tableau des *Humnétriai* constitue la recomposition discursive tout à fait originale d'un univers rituel. Il atteste le renouvellement continu et la plasticité des formes qui mettent le divin en images dans différents contextes tant narratifs qu'historiques.

Libation de paroles et fragments culturels

Nous présentons le texte dans la belle traduction, quelque peu infidèle, d'Auguste Bougot (1881), republiée dans la collection « La Roue à livres » des Belles Lettres en 1991 et révisée par François Lissarrague, qui n'est bien évidemment pas responsable des quelques infidélités de Bougot³. Contrairement à ce dernier, qui traduit le titre en « Chœur de jeunes filles », nous avons préféré conserver le grec *Humnétriai*, choisi par la plupart des éditeurs modernes, car Philostrate,

2. Toutes choses bien faites par d'excellents spécialistes : Bowie et Elsner, 2009 ; Webb, 2006 ; Thein, 2008 ; Platt, 2011 : 215-252. Voir aussi le numéro spécial de la revue *Ramus* 31, 2002, édité par Jas Elsner et rassemblant plusieurs contributions sur l'*ékphrasis*, ainsi que l'analyse subtile des *Imagines* de Philostrate par le même Elsner (2000), au départ du dernier des tableaux de la collection, celui des *Hórai*.

3. Bougot et Lissarrague, 1991. Voir aussi les annotations très utiles de Graziani, 1995 : 463-491, à l'édition de *Les Images ou tableaux de platte-peinture* de Blaise de Vigenère (1578).

par son discours figuratif, propose bel et bien un hymne, confié à un chœur de jeunes filles⁴. Cet hymne est adressé à la divinité dont le nom est cité à la place d'honneur, au tout début de la description : il s'agit d'Aphrodite, et plus précisément d'une Aphrodite en ivoire, la déesse étant présentifiée par son image.

(1) Au milieu d'un frais bosquet de myrtes, de fraîches jeunes filles chantent Aphrodite éléphantine. Le chœur est dirigé par une femme d'expérience, mais belle encore ; car les premières rides ont je ne sais quelle grâce qui fond ensemble la gravité naissante de la vieillesse et le dernier éclat de l'âge en sa fleur. Aphrodite est pudique, nue, dans une attitude décente : c'est une statue d'ivoire, formée de petits blocs rapprochés. Mais la déesse ne veut pas que l'on croie à une peinture : elle se détache en relief et semble offrir prise à la main. (2) Veux-tu que sur son autel nous fassions une libation en paroles ? Assez d'encens, de cannelle, de myrrhe lui est offert ; d'ailleurs il s'exhale d'ici, je crois, un peu de cet enthousiasme qui inspirait Sappho. Il nous faut donc louer l'habileté du peintre. D'abord, ornant la déesse des pierres précieuses qui lui sont chères, il n'a pas tant cherché à les imiter par la couleur que par la lumière : un point brillant, semblable à celui de la prune, les rend comme transparentes. C'est aussi un effet du talent si nous entendons l'hymne. (3) Car elles chantent, ces jeunes filles, elles chantent ; et l'une d'elles perdant la mesure, la maîtresse de chœur la regarde, en battant des mains, pour lui faire retrouver le véritable mouvement. Leur costume qui est des plus simples et ne les gênerait pas si elles voulaient

4. Blaise de Vigenère (1578) avait en revanche choisi « Vénus » comme titre. Il soulignait néanmoins, dans son commentaire (voir l'édition Graziani, 1995 : 463-464), une relation particulièrement étroite entre la déesse et le genre hymnique, et il évoquait aussi à ce propos l'*Hymne orphique* 55, en l'honneur d'Aphrodite, qui s'ouvre (vers 1) sur l'épithète *πολύμνος* et se termine par l'image des chœurs de jeunes filles et de femmes qui à Chypre *humnou̓si* la déesse, chantant un hymne en son honneur (vers 24-26).

jouer ; leur ceinture qui serre étroitement le corps, la tunique qui ne couvre pas les bras, la façon joyeuse dont pieds nus elles foulent l'herbe tendre, tout humide encore d'une rosée rafraîchissante ; leurs vêtements fleuris comme une prairie, remarquables par l'harmonie des couleurs, tout cela a été divinement rendu. Ce sont là des accessoires, mais la peinture qui les dédaigne manque de vérité. Quant à la beauté des jeunes filles, si nous chargions Pâris ou tout autre arbitre de juger entre elles, il serait embarrassé, je crois, pour rendre sa sentence ; tantôt elles rivalisent entre elles, ayant toutes des bras frais comme la rose, des yeux pleins de vivacité, de belles joues, une voix emmiellée, pour me servir d'une aimable expression de Sappho. (4) Près d'elles, Éros penchant son arc en pince la corde, la fait chanter dans tous les modes, et prétend qu'à elle seule elle est aussi complète que la lyre véritable ; il semble mouvoir ses yeux avec rapidité, comme s'il poursuivait en pensée quelque rythme. Que chantent donc les jeunes filles ? car la peinture a représenté aussi quelque chose du chant. Elles disent qu'Aphrodite est sortie de la mer fécondée par une pluie céleste ; en quelle île elle est abordée, elles ne le disent pas encore, mais elles nommeront Paphos. Oui, c'est bien la naissance de la déesse qu'elles célèbrent ; leur attitude le montre assez ; fixer les yeux sur le ciel, c'est indiquer qu'elle en est descendue ; relever doucement les mains, en tenant la paume tournée en haut, c'est montrer qu'elle est sortie des flots ; sourire, comme elles le font, c'est rappeler le calme de la mer.

Dans un bosquet de myrtes, un chœur de jeunes filles chante la déesse sous la direction d'une femme plus âgée. La première image convoquée est on ne peut plus traditionnelle : ce sont ces performances rituelles que Claude Calame a bien étudiées⁵. Mais cette image est retravaillée à la lumière de la tradition poétique, ce qui lui confère un surplus de sens, car on y devine déjà une référence à Sappho et à son monde, qui deviendra explicite dans la suite du texte. Quant au *skhêma*, à la posture, de la statue d'Aphrodite, il pourrait bien s'agir, là aussi, d'une référence à un

5. Calame, 1977 (la traduction anglaise, mise à jour, date de 1997).

modèle devenu particulièrement célèbre et évocateur. En effet, la nudité jointe à la belle posture – belle plutôt que « décente » comme Bougot traduit *euskhémon* – de cette déesse « pudique » renvoie sans aucun doute à l'Aphrodite nue sculptée par Praxitèle et maintes fois reproduite par la suite⁶. Parmi les multiples jeux de synesthésie caractérisant le tableau composé par Philostrate, qui *gráphēi* – à la fois écrit et dessine⁷ – un tableau vivant et tridimensionnel, il faut signaler la volonté qui est attribuée à la déesse de dépasser l'image, « d'offrir prise à la main ». La puissance de la parole, en mobilisant savamment des fragments appropriés de l'encyclopédie culturelle et du savoir partagé de la tradition grecque, s'avère capable à travers ce tableau, au sens le plus large du mot, de recréer un univers rituel où Aphrodite est censée être véritablement présente pour recevoir l'hommage qui lui est destiné.

Ce mélange de rite et de poésie fait l'objet d'une offrande sur l'autel : c'est une libation de paroles que Philostrate dit vouloir verser sur le *bomós* d'Aphrodite. Ainsi, il donne vie à cet autel, dont il fait s'exhaler l'encens, la cannelle et la myrrhe. Il mélange ces effluves au souffle de la parole poétique, car « de l'autel », dit-il, « exhale aussi quelque chose de Sappho »⁸. Il s'agit donc d'une véritable libation poétique qui, comme toute libation, instaure la communication avec la divinité. De la construction de cet autel parfumé, dont sourd véritablement la puissance de la parole poétique, Philostrate en vient ensuite à tisser l'éloge de la *sophia*, le « savoir-faire » qui caractérise cette *graphé* : une telle habileté se traduit par la lumière qui fait briller les pierres précieuses dont la figure divine est entourée et par le chant qu'il est possible d'entendre. Après le toucher, avec la statue de la déesse qui

6. Entre autres : Stewart, 1997 : 97-106 ; Platt, 2011 : 183-211.

7. Elsner, 2000 : 255-256.

8. Philostrate, *Imagines* 2, 1, 2 : δοκεῖ δέ μοι καὶ Σαπφῶς τι ἀναπνεῖν.

semble « offrir prise à la main », et l'odorat, sollicité par les essences qui brûlent sur l'autel, la vue et l'ouïe sont convoquées au cœur de l'expérience sensorielle ainsi construite⁹. Mais cette expérience s'enrichit de l'apport d'une autre expérience, qui est implicitement convoquée : c'est la complicité qui se noue entre l'auteur et son auditoire grâce à la mobilisation d'un patrimoine artistique, poétique et narratif partagé. À ce point, des préliminaires du rite on passe au rite lui-même, à savoir à la danse et au chant que Philostrate confie aux soins du chœur des jeunes filles et à la *didaskalos* de celles-ci, à leur « maîtresse ». La description qui suit concerne plus particulièrement la tenue et l'apparence des jeunes filles du chœur ainsi que l'environnement de leur performance. Cette évocation est émaillée de détails emblématiques comme, par exemple, la référence à l'herbe tendre, à la rosée et au *leimón* (« la prairie »), autant de *tópoi* puisés à la tradition littéraire relative à la sphère d'Aphrodite et des jeunes filles en fleurs. Le procédé s'accroît encore par la suite, quand d'autres éléments traditionnels viennent enrichir la composition de ce tableau, qui est avant tout une production culturelle : sont ainsi évoqués un récit tout à fait traditionnel comme le jugement de Pâris, et le dieu Éros, traditionnel compagnon d'Aphrodite. Ces références explicites au patrimoine narratif et religieux se mêlent aux références implicites au patrimoine poétique, convoqué une fois de plus à travers Sappho et ses vers¹⁰, mais aussi à travers Hésiode et son poème théogonique, comme on va le voir¹¹.

Avant de poursuivre vers le paragraphe final, qui contient l'hymne lui-même, il convient de revenir quelques lignes en

9. Cf. Quet, 2006.

10. Voir ci-dessous, p. 251-256.

11. Sur le savoir partagé sous-tendant la performance des « mythes » grecs, voir en dernier lieu : Pironti, 2009. Voir aussi les contributions reprises dans Costantini, Graziani et Rolet, 2006.

arrière : après avoir exalté l'harmonie chromatique des vêtements couleur *leimón* de ces jeunes filles en fleurs, Philostrate ajoute un mot de commentaire à propos de *tà sumbainonta*. Bougot traduit le terme par « les accessoires ». Un tel sens ne peut certes être exclu pour l'adjectif substantivé. Toutefois, le sens du verbe *sumbainein*, qui se rapporte souvent à l'harmonie des éléments d'une composition, conseillerait d'y voir avant tout une référence à la cohérence de l'ensemble¹². Il serait plus adéquat de traduire la phrase : *τὰ γὰρ συμβαίνοντα οἱ μὴ γράφοντες οὐκ ἀληθεύουσιν ἐν ταῖς γραφαῖς* par « ceux qui dans le *gráphein* ne saisissent pas l'ensemble des éléments (ou l'harmonie d'ensemble) n'atteignent pas la vérité dans leurs représentations ».

C'est par la cohérence de ces éléments entre eux que, selon Philostrate, le peintre – et donc lui-même – est censé atteindre l'*alétheia*, la « vérité » de la représentation¹³. Cette déclaration, qui dans un autre contexte passerait pour une déclaration de « poétique », ne pointe pas vers le réalisme de l'image, comme on pourrait le croire à première vue, mais bien dans la direction opposée. Ce qui est mis en valeur ici, c'est justement le procédé d'assemblage de fragments culturels cohérents entre eux, une forme de composition qui puise son efficacité représentative à diverses références largement partagées¹⁴. Ce processus de composition, qui est tout autant une

12. Fairbanks, 1931, traduit : « Painters who fail to make the details consistent with one another do not depict the truth in their paintings. » Graziani, 1995 : 465, note 10, entend la phrase de la manière suivante : « Les peintres qui négligent les correspondances et les symétries entre les choses ne sont pas véridiques en peinture. » Voir aussi Abbondanza, 2008 : 282, note 105.

13. *L'alétheia* est visée par l'auteur dès la première phrase de la préface, où, autour de cette notion, se nouent peinture et poésie.

14. Dans le sillage des « tableaux » virtuels de Philostrate se situent, comme François Lissarrague nous l'a aimablement signalé, des tableaux bien réels que l'on doit au Titien (*L'offrande à Vénus*, 1518, musée du

recomposition, offre à l'écrivain la possibilité de mobiliser plusieurs langages à la fois, iconographique, poétique, narratif, rituel, afin de créer un tableau *alethés*, à savoir culturellement cohérent et porteur de sens. La vérité de cette œuvre ne réside donc pas dans une reproduction fidèle de la réalité, mais dans la remémoration et le tissage savant d'éléments traditionnels. C'est ainsi que le tableau fabriqué par le *poietés* Philostrate peut devenir, grâce à la puissance de la parole, à sa performativité et à sa capacité de reconfigurer le réel, la mise en image « véridique », c'est-à-dire « culturellement intériorisée », d'un rite choral en l'honneur d'une divinité¹⁵. L'ambiance de la Seconde sophistique n'est bien évidemment pas étrangère à ce procédé, qui présuppose aussi, pour le dire brièvement, un certain degré de patrimonialisation de la culture antique¹⁶. On verra d'ailleurs en conclusion que même les contemporains chrétiens de Philostrate n'échappent pas à un tel processus, dont Pausanias aussi, dans un autre registre, est un excellent témoin¹⁷.

Au-delà d'une référence foisonnante à ce large mémorial, le rituel imagé que Philostrate compose à l'intention d'Aphrodite

Prado, Madrid) et à Rubens (*Fête de Vénus*, vers 1635, Vienne Kunsthistorisches Museum). Ces peintres semblent reformuler à leur manière, en les synthétisant, les scènes présentées par Philostrate en *Imagines* 1, 16 et 2, 1.

15. Sur la place fondamentale des performances chorales dans l'histoire culturelle des cités grecques, voir notamment Kowalzig, 2007, qui analyse plus particulièrement la relation dynamique que mythes étiologiques et rituels choraux entretiennent avec la définition et la reformulation des identités civiques et des liens communautaires. Dans le cas de Philostrate, le référent de cette reformulation, qui a lieu dans le cadre d'une performance chorale, est « panhellénique ».

16. Sur ce phénomène, voir entre autres Swain, 1996 : 65-100 ; Whitmarsh, 2001 : 26-28 *et passim* ; Schmidt et Fleury, 2011. Nous n'abordons pas ici la problématique des évolutions de « l'identité grecque » qu'implique une telle patrimonialisation dans un monde « romain ».

17. Porter, 2001 : 67-76 ; Pirenne-Delforge, 2006 ; Platt, 2011 : 218-224 et 266-275.

se révèle à même d'actualiser dans une forme renouvelée la présence de la divinité : Aphrodite se trouve ici évoquée par l'accumulation savante et la condensation sémiotique d'attributs traditionnels et de citations célèbres. Ces dernières, en effet, sont assimilées, par l'emploi qu'en fait l'auteur, aux attributs de la divinité, c'est-à-dire à ces signes qui ont joué un rôle important, dans l'histoire séculaire de la religion grecque, comme langage à part entière pour penser et signifier le divin, afin de rendre visible ce qui ne l'est pas¹⁸.

Un hymne à Aphrodite en clé hésiodique

Pour illustrer ce constat par quelques exemples concrets, revenons aux *humnétriai* et précisément à l'hymne que Philostrate fait chanter à son chœur de jeunes filles. Elles célèbrent la naissance d'Aphrodite, c'est-à-dire l'épiphanie paradigmatique de la déesse¹⁹. L'épisode repris dans ce cadre est d'abord celui de l'émergence de la déesse de la mer : la mer n'est pas « fécondée par une pluie céleste », comme le voudrait le pudique traducteur français du XIX^e siècle²⁰. La déesse ne naît pas non plus d'une « emanazione di Ourano », comme le voudrait la tout aussi pudique traduction italienne de 2008, qui reprend à son compte la formule « emanation of Uranus » de la traduction Loeb²¹. En fait, Aphrodite sort de la mer « engendrée », pour rester au plus près du texte grec, « par

18. La réflexion essentielle sur ce processus reste celle de Vernant, 1996 [1983]. Voir aussi Mylonopoulos, 2010 et Platt, 2011 : 60-72, 77-83.

19. Il est significatif que Verity Platt ait choisi ce tableau de Philostrate pour introduire son récent ouvrage intitulé *Facing the Gods* et consacré aux potentialités épiphaniques de l'art et de la littérature antiques : Platt, 2011 : 1-5.

20. Bougot et Lissarrague, 1991 : 65.

21. Abbondanza, 2008 : 189 ; Fairbanks, 1931 : 131.

l'écoulement séminal d'Ouranos » (ἀπορροή τοῦ Οὐρανοῦ). L'image convoquée reproduit exactement le récit de la naissance d'Aphrodite le plus répandu dans l'Antiquité, à savoir celui qu'en fait Hésiode dans la *Théogonie*. À cette référence, qui pour rester implicite n'en est pas moins évidente, vient s'ajouter un clin d'œil qui la renforce, et qui intensifie en même temps le jeu de complicité entre l'écrivain et son public. En effet, Philostrate poursuit : « En quelle île elle est abordée, elles ne le disent pas encore, mais elles nommeront Paphos. » Dans le poème d'Hésiode, en effet, Aphrodite se forme à la surface de la mer dans l'« écume », *aphrós*, sortie du membre viril d'Ouranos. Ensuite, aussitôt formée, elle entreprend un périple qui la conduit d'abord en direction de l'île de Cythère, où toutefois la déesse n'aborde pas : comme Philostrate le sait bien et tient à le souligner, c'est seulement une fois arrivée sur l'île de Chypre qu'Aphrodite mettra pied à terre²². La référence est clairement hésiodique, et le clin d'œil se dirige précisément vers la séquence qui suit la première apparition de la déesse au milieu de la mer. L'art de Philostrate lui permet non seulement de faire chanter le tableau, mais aussi de faire se poursuivre le chant des jeunes filles au-delà du cadre visuel et sonore qu'il est en train de *gráphein* : ce dernier artifice pré-suppose bien évidemment la connaissance du texte d'Hésiode de la part de son public.

Le choix de l'hymne que l'auteur confie aux jeunes filles est extrêmement précis : on chante ici le moment même de la naissance, de la genèse, d'Aphrodite, et on redouble par les mouvements et la danse l'évocation de la divinité destinataire de l'hymne. Les gestes deviennent ainsi des « signes » à part entière, s'avérant capables à la fois de représenter et de convoquer la puissance divine qui fait l'objet du chant. Par la direction

22. Hésiode, *Théogonie* 190-195, avec les commentaires de Pironti, 2008, *ad loc.*

du regard, tourné vers le ciel, les *humnétriai* « signifient », par un geste déictique, qu'Aphrodite est descendue d'Ouranos ; en relevant doucement leurs mains, la paume tournée vers le haut, elles reproduisent et accompagnent, d'un geste iconique, la sortie d'Aphrodite des flots de la mer ; leur sourire enfin, si d'un côté il évoque implicitement le célèbre sourire de la déesse, *philommeidés* par excellence²³, de l'autre il est ici explicitement rattaché au sourire de la mer, à la *galéne*, ce calme plat dont Aphrodite se voit reconnaître la maîtrise dans la tradition antique et qui lui vaudra l'épithète poétique de *Galenaté*²⁴. Quant à l'herbe tendre que foulent les pieds légers des jeunes choristes, elle pourrait évoquer l'image hésiodique des pieds de la déesse qui font pousser l'herbe dès ses premiers pas sur la terre ferme²⁵.

Dans son commentaire à ce texte, Letizia Abbondanza²⁶ n'hésite pas à reconnaître dans la déesse chantée par ce chœur l'Aphrodite *Ouranía* de la tradition platonicienne, c'est-à-dire la « dea dell'amore celeste » qui s'opposerait à l'Aphrodite *Pándemos*, « dea dell'amore terreno ». La chercheuse italienne va jusqu'à remarquer l'incohérence entre le type iconographique de l'Aphrodite nue, ici évoqué, et celui prétendument canonique de l'Aphrodite *Ouranía* que Phidias avait représentée debout le pied posé sur la carapace d'une tortue²⁷. Ce genre de remarque n'est guère pertinent : comme nous l'avons déjà écrit il y a longtemps, avec d'autres, l'opposition entre l'*Ouranía* et la *Pándemos* ne prend son sens que dans le contexte du *Banquet* de Platon et il ne le garde que chez les

23. Hésiode, *Théogonie* 200, et commentaires *ibid.*

24. E.g. Callimaque, *Épigramme* 5 ; *Anthologie palatine* 5, 226 et 10, 21. Sur Aphrodite et le calme plat, voir aussi Posidippe, 119 Austin-Bastianini ; Pseudo-Lucien, *Amores* 11.

25. Hésiode, *Théogonie* 194-195.

26. Abbondanza, 2008 : 282.

27. Voir Settis, 1966.

auteurs qui s'inspirent de ce dialogue²⁸. Elle est inopérante dans le reste de la tradition antique, dans le culte ainsi que dans l'iconographie. Par conséquent, il est également hors de propos de signaler une quelconque incohérence entre le type iconographique de la statue d'Aphrodite décrite par Philostrate et celui de l'*Ouranía*, car il n'y a aucun lien nécessaire entre l'Aphrodite fille d'Ouranos qui est chantée dans cet hymne et la statue de la déesse *Ouranía* sculptée par Phidias pour la cité d'Élis²⁹. Les Anciens n'avaient pas à respecter une prétendue « loi de Phidias » pour mettre en image l'Aphrodite fille d'Ouranos.

En revanche, l'Aphrodite chantée par le chœur de Philostrate ressemble de très près à la déesse chantée par Hésiode, le cadre qui accueille cette performance est offert par la poésie de Sappho, et l'image de la déesse renvoie, on l'a vu, à un type praxitélien devenu très commun. En brossant ce tableau qui se transfigure en rituel en l'honneur d'Aphrodite, l'auteur semble viser moins un culte précis de la déesse et l'iconographie particulière à celui-ci qu'une image « panhellénique » d'Aphrodite recomposée dans une savante mosaïque à l'aide de tessons choisis qu'il puise à la sculpture, à la poésie mélique, à l'épopée archaïque, et ainsi de suite. L'ancrage rituel de ces différents langages constitue la base sur laquelle s'appuie et devient crédible la transfiguration de cette mosaïque en performance chorale en l'honneur de la déesse.

Certes, si on l'extrait de son contexte historique et culturel, et si on le lit au premier degré, ce texte peut engendrer des équivoques. Il peut donner l'impression qu'on atteint là une sorte de portrait « canonique » d'Aphrodite, le contenu rêvé d'une entrée de dictionnaire mythologique, qui juxtapose les dieux et les déesses en les plaçant dans des cases bien définies. En revanche, c'est précisément à la force dynamique des

28. Pirenne-Delforge, 1987.

29. Pausanias 6, 25, 2.

systemes polythéistes que puise la possibilité, exploitée ici par l'auteur, de condenser dans une configuration particulière certaines des diverses figures qu'une divinité peut revêtir dans différents contextes³⁰. À la référence figée d'une entrée de dictionnaire, il convient alors de substituer l'image du puzzle ou, mieux encore, celle de la mosaïque évoquée plus haut, pour tenter de comprendre l'opération à laquelle Philostrate a soumis la figure d'Aphrodite. Ainsi, quand on replace cette « image de mots » dans le contexte qui est le sien, en tenant compte des jeux discursifs et des enjeux figuratifs qui lui sont propres, le texte devient parlant et se révèle instructif à bien des égards. Tout d'abord parce qu'il nous fournit un témoignage précieux sur le lien étroit que la tradition antique établissait entre performance chorale et épiphanie de la divinité. Le caractère performatif de l'hymne exécuté par ces jeunes filles est signalé par le fait que le vrai *didaskalos*, Philostrate, assumant les séduisantes rides d'une Sappho dans sa pleine maturité, leur fait chanter la genèse hésiodique d'Aphrodite et leur apprend même les gestes adaptés pour évoquer la déesse et susciter rituellement sa manifestation³¹.

En vertu d'un joli paradoxe, il nous faut donc attendre l'époque impériale et l'expérience culturelle singulière à laquelle Philostrate et le narrateur convient leurs publics pour pouvoir enfin assister à une performance de la *Théogonie* d'Hésiode. Nous n'avons évidemment pas les moyens d'en tirer des conséquences sur les circonstances et les contextes effectifs qui ont pu accueillir, à partir de l'époque archaïque, l'exécution de ce poème. Toutefois, il y a là sans aucun doute un *ainigma* au pouvoir évocateur du chant théogonique et/ou

30. Concernant les figures diverses d'Aphrodite, qui ne se réduisent pas à son portrait canonique, l'expérimentation a été faite dans Pironti, 2007.

31. Sur cette performativité, voir entre autres Calame, 2008 : 163-166.

hymnique, à sa capacité de capter le divin et de le mettre en images. Le fait que le cadre choisi par Philostrate soit un chœur de jeunes filles confirme une fois de plus qu'il s'agit là d'un contexte hautement ritualisé et d'une performance que l'imaginaire collectif crédite de la possibilité de prendre en charge la présentification de la divinité objet du chant. L'image construite par Philostrate atteste en outre que l'enchaînement des gestes rituels prend part à l'établissement de l'identité du destinataire de l'offrande. L'hymne chante assurément Aphrodite, ce qui est une manière de l'identifier, mais les gestes posés par le chœur sont conçus comme une autre manière d'arriver à cette fin. Là encore, il faut attendre l'époque impériale pour voir explicitée par la vertu d'une *ékphrasis* cette composante fondamentale du système religieux des Grecs qu'est l'adresse gestuelle, dont seuls de pauvres fragments de la littérature exégétique et de maigres allusions littéraires ou épigraphiques nous permettent de pressentir l'importance³².

L'inspiration divine et les mots de Sappho

Si la référence à Hésiode est claire, mais implicite, la mention de Sappho et de son inspiration poétique est, elle, explicite, et ce, à deux reprises. La première mention surgit entre la référence aux fumigations sur l'autel et l'évocation de la statue illuminée par des pierres précieuses. L'inspiration de la poétesse est étroitement associée à l'offrande des aromates qui brûlent sur l'autel et elle fait le lien avec la statue illuminée qui rend la déesse presque palpable dans un cadre champêtre.

32. On entend par « adresse gestuelle » ce qui relève des actes posés lors d'un rituel pour en identifier le destinataire. Voir quelques réflexions préliminaires à ce sujet dans Pirenne-Delforge, 2011 : 118-119.

La seconde mention renvoie au vocabulaire de la poétesse louant la beauté des jeunes filles, ce qui fait de ce chœur un ensemble sapphique et, de la *didaskalos* qui les guide, Sappho elle-même.

Nous avons donc à disposition un témoignage précieux sur la manière dont un auteur comme Philostrate comprenait la poésie de Sappho et se représentait sa performance. Le contexte qu'il compose minutieusement, on l'a vu, est celui d'un rituel choral dont l'objectif est épiphanique. La déesse doit venir, elle doit arriver, et les vertus de la libation de mots versée sur l'autel font qu'elle est virtuellement déjà là par l'effet de lumière produit par sa statue. De ce point de vue, lire Philostrate permet de répondre, au moins partiellement, aux questions généralement posées à l'œuvre de Sappho : ses poèmes sont-ils « des hymnes choraux, des prières, des monodies ou des méditations personnelles dont la forme rhétorique vise la séduction »³³ ? L'hymne choral à vertu épiphanique est en tout cas privilégié par Philostrate et c'est en ce sens que deux poèmes de Sappho où Aphrodite est appelée à se manifester pourraient être des ingrédients de sa libation de mots.

Philostrate donne quelques indices de son mode opératoire quand il applique à la beauté des jeunes filles des épithètes à la manière de Sappho (ῥοδοπήχεις καὶ ἐλικώπιδες καὶ καλλιπάρηοι καὶ μελίφωνοι), dont une au moins, *helikópides* « aux yeux vifs », renvoie au célèbre épithalame pour Andromaque et Hector³⁴. Il s'agit d'une libre transposition, assumée comme telle³⁵.

Tentons néanmoins d'aller plus loin que le vocabulaire explicitement mentionné. La très célèbre *Ode à Aphrodite* de

33. duBois, 2012 : 69.

34. Sappho fr. 44 Voigt.

35. C'est d'ailleurs en fonction du texte de Philostrate que la myrrhe et la cannelle sont restituées, à côté de l'encens mieux assuré, au vers 30 de ce poème : Voigt, 1971 : 67, *ad loc.*

Sappho³⁶ s'ouvre sur l'invocation de l'immortelle déesse *poikilóthronos*. Le débat sur le sens de cette épithète est loin d'être clos, entre ceux qui y voient la mention d'un trône éclatant et ceux qui la comprennent en référence à une parure bariolée³⁷. Quel que soit le sens finalement retenu, l'épithète suggère l'éclat de l'immortelle Aphrodite dont Sappho implore l'arrivée et l'appui dans ce poème fameux. C'est précisément un tel éclat que le peintre loué par Philostrate est censé avoir rendu par un nimbe de pierres précieuses dont la lumière le dispute à la couleur. Mais le tableau n'en est pas pour autant une stricte illustration de l'*Ode* et, une fois de plus, la transposition en est libre. Ainsi, à titre d'exemple, Sappho y célèbre Aphrodite comme fille de Zeus et non d'Ouranos. La convocation de la tradition hésiodique vient enrichir et rendre plus complexe la référence explicite à Sappho.

De même, dans le célèbre poème dit « de l'ostrakon », la déesse est à nouveau appelée à se manifester. Elle doit venir de Crète, cette fois, si l'on en croit les dernières lectures de l'ostrakon de Florence³⁸. La poétesse évoque un *álsos*, un « bois sacré » de pommiers où un autel fait se consumer l'encens, ce qui condense remarquablement certaines des notations dont Philostrate s'est emparé pour composer son tableau. Le poème de Sappho décrit l'humidité du lieu et la prairie fleurie qu'intègre l'*álsos*, à l'instar des robes couleur « prairie » des choreutes de Philostrate et de la rosée qui perle sur l'herbe qu'elles foulent de leurs pieds. La dimension puisamment rituelle de l'invocation est bien soulignée par les quatre derniers vers conservés, dans la nouvelle lecture qu'en donne Franco Ferrari : « En ce lieu, Cypris, donne-moi, par

36. Sappho, *Ode à Aphrodite*, fr. 1 Voigt.

37. Le dossier est discuté par Scheid et Svenbro, 2003 : 51-72. *Contra* : Jouanna, 1999 et Ferrari, 2010 : 164-165.

38. Ferrari, 2010 : 151-155. Cf. Voigt, 1971 : 33 (fr. 2).

ta grâce, de verser délicatement dans des coupes dorées le nectar mêlé aux joies de la fête. »³⁹ Ce n'est plus la déesse elle-même qui verse le nectar, comme dans les restitutions antérieures, mais l'instance énonciatrice du poème qui met en scène une véritable théoxénie. Cette dimension de l'invocation est absente du texte de Philostrate, mais, si Ferrari a raison de restituer comme il le fait le dernier vers, la portée rituelle de l'acte posé dans le poème dit « de l'ostrakon » atteste que la lecture de Philostrate n'est pas qu'une réinterprétation datant de la Seconde sophistique. Il a bien capté « quelque chose de l'enthousiasme qui animait Sappho », qui verse le nectar en l'honneur de la déesse comme Philostrate, en *didaskalos* qu'il est aussi, offre une libation de mots.

Dans la continuité de cette interaction, la description du sophiste invite à rendre à la poétesse un fragment dont l'édition de Lobel et Page, ainsi que celle de Voigt hésitent à attribuer à Sappho ou à Alcée⁴⁰. Philostrate est mentionné parmi les *testimonia* liés à ce fragment, sans que les éditeurs n'en tirent toutes les conséquences. Or ces quelques vers mentionnent des Crétoises qui de leurs pieds délicats dansaient en mesure autour d'un délicieux autel, foulant la tendre herbe en fleurs. Il est donc tentant de suivre plutôt l'édition de Reinach et Puech qui attribuait le fragment à la poétesse (fr. 151 : « de classement incertain »)⁴¹.

Tant l'*Ode à Aphrodite* que le poème de l'ostrakon, s'ils sont bien convoqués indirectement dans le montage complexe du tableau par Philostrate, étaient compris comme des invocations hymniques prises en charge par un chœur de jeunes filles

39. ἔνθα δὴ σὺ δός μ' ἐ<θέ>λοισα, Κύπρι, | χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρωσ | <ὀ>μ<με>μείχμενον θαλίαισι νέκταρ | οἰνοχόαισα[i] : fr. 2, 13-16 Voigt, relu par Ferrari, 2010 : 152.

40. Lobel et Page, 1955 : 294 ; Voigt, 1971 : 363.

41. Reinach et Puech, 1937 : 301.

sollicitant l'épiphanie divine. Le contexte fortement rituel et performatif de la poésie de Sappho se trouve très clairement mis en évidence par la démarche de Philostrate. Ce constat nous invite, par un effet de retour, à prendre une telle interprétation au sérieux quand on aborde la poésie de Sappho, ainsi que les travaux de Claude Calame et, plus récemment, l'ouvrage de Franco Ferrari nous invitent à le faire.

Convoquer désormais le saint chœur des prophètes

Pour conclure, nous voudrions convoquer un auteur contemporain de Philostrate dont les objectifs sont tout autres sur le plan religieux, mais qui s'inscrit encore largement sur le même horizon culturel⁴². Il s'agit de Clément d'Alexandrie dans son *Protreptique*. Tout au début de son discours aux Hellènes, il veut célébrer le chant nouveau, celui du Christ. Il fustige d'emblée les *mûthoi* qui exaltent des musiciens comme Amphion, Arion, ou encore Orphée, en leur attribuant le pouvoir de faire se mouvoir les pierres ou de charmer les animaux. Il monte tout particulièrement en épingle le *mûthos* qui met en scène Eunomos de Locres. Le cadre de la performance musicale est la fête des *Pythia* à Delphes, dont Clément souligne perfidement la vocation à célébrer la mort du dragon. Hymne ou thrène ? Je ne sais, dit Clément, mais toujours est-il que la chaleur étouffante du lieu faisait retentir le chant des cigales. Ces insectes bien avisés ne célébraient pas la mort du reptile, mais, sur un mode bien à elles (*autónomon*), bien supérieur au mode (*nómos*) d'Eunomos (« Beau-mode »), les cigales chantaient le dieu très sage. Et voilà qu'une corde de l'instrument d'Eunomos se brise. Une cigale vole alors sur la cithare et se remet à chanter. S'accordant à ce chant, Eunomos remplace

42. Sur cet arrière-plan : Lane Fox, 1997 : 15-25, *et passim*.

ainsi la corde manquante. Mais, contrairement à ce que croient les Grecs, la cigale n'est pas poussée par le chant d'Eunomos, comme le veut le *mûthos* devenu, à Delphes même, une statue de bronze du chanteur avec sa cithare et son auxiliaire de fortune. La cigale est venue d'elle-même et elle chante d'elle-même⁴³.

Trois plans se superposent dans le propos de Clément : le *mûthos* comme récit, le bronze élevé à Delphes qui est une autre traduction du *mûthos*, et son interprétation chrétienne où le chant de la cigale est celui du vrai Dieu. La médiation de la statue est intéressante, car c'est à elle que Clément rapporte la bonne interprétation du chant de la cigale. Il détourne la tradition autour d'Eunomos pour célébrer le vrai créateur de la nature que célèbrent ses créatures.

Dans le *Protreptique*, le choix de *mûthoi* qui passent par des hymnes ouvre de façon très significative la voie de la critique que Clément oppose à l'erreur païenne. Que ce soit l'Hélicon, le Cithéron ou les montagnes de Thrace, ces lieux sont surannés, dit-il, et il faut y enfermer le chœur des démons. À leur place, « faisons descendre du haut des cieux la vérité ainsi que la sagesse toute lumineuse, vers la sainte montagne de Dieu et le chœur saint des prophètes »⁴⁴. Et les hommes enfin éclairés abandonneront « l'Hélicon et le Cithéron pour habiter Sion, car c'est de Sion que sortira la loi (*nómos*) et de Jérusalem le *lógos* du Seigneur »⁴⁵.

Partant du *nómos* d'Eunomos jusqu'à celui de Sion, en passant par le *nómos* « naturel » de la cigale, l'apologiste a filé la métaphore du chant, en y incluant le motif du chœur des Muses transcendé par celui des prophètes. L'image de la « sainte montagne de Dieu » renvoie certes aux livres

43. Clément d'Alexandrie, *Protreptique* 1, 1, 1-3.

44. *Ibid.* 1, 1, 2 (trad. C. Mondésert).

45. *Ibid.* 1, 1, 3 (trad. C. Mondésert).

bibliques d'Ézéchiel et d'Isaïe⁴⁶, mais le chœur des prophètes ne relève pas d'un référentiel chrétien. Par ce biais, Clément transpose en fait la performance chorale des hymnes clétiques, ces chants censés convoquer la divinité. Or tout y est : c'est bien à une épiphanie divine descendue du ciel, dans une lumière éclatante, que le chœur des prophètes est associé. Mais la vérité, l'*alétheia*, que Philostrate repérait dans la composition du tableau des *Humnétriai* a changé de registre : il ne s'agit plus du rendu adéquat d'une tradition parfaitement intégrée dans la complexité d'une savante composition (*tà sumbainonta*), mais de la substance même du seul vrai Dieu. La reconfiguration de la tradition chez Clément est tout aussi subtile qu'elle l'est chez Philostrate⁴⁷. Mais là où l'apologiste remplace les figures du *mûthos* au profit du seul chanteur porteur du *lógos* divin, à savoir le Christ lui-même, Philostrate témoigne, lui, d'une *paideia* intimement liée au fonctionnement du polythéisme.

*
* *

La période de la Seconde sophistique est assurément un temps de patrimonialisation de l'héritage culturel grec. Mais cet héritage est vivant, comme l'attestent de manière contrastée le brillant sophiste qui joue de tous les registres qu'offre le savoir constitué des Grecs et l'apologiste qui détourne au profit de son message nouveau les codes de la culture dans laquelle il a grandi. C'est donc un moment précieux pour les observateurs modernes, car « le processus symbolique de savoir collectif, de mémoire culturelle et de croyance religieuse

46. *Ézéchiel* 28, 14 ; *Isaïe* 3, 2.

47. Comme l'a bien montré Anne Pasquier dans un article tout récent à propos des statues : Pasquier, 2011.

dynamique »⁴⁸ s'y explicite en se reconfigurant. Chez un auteur comme Pausanias, dont nous n'avons pas parlé, mais qui aurait bien fait l'affaire aussi, apparaît une forme de sentiment d'urgence qui se traduit par un questionnement lancinant sur « tout ce qui est grec »⁴⁹. Chez Philostrate, la vérité d'une œuvre tient à la combinaison adéquate de toutes les facettes de cet héritage, aux mains des *sophoi*. Chez Clément, savoir collectif et mémoire culturelle sont resémantisés au profit d'une tout autre croyance, où le vrai dieu créateur, extérieur au cosmos, vient remplacer la ronde chatoyante des dieux qui y vivaient et alimentaient, dans les *mûthoi* et les rituels, un savoir polyphonique, choral, donnant des clés pour traduire la complexité du monde.

48. Citation de l'argumentaire du colloque dont émane cette publication (Claude Calame et Pierre Ellinger) ; voir ici-même p. 8.

49. Pausanias I, 26, 4. Voir Pirenne-Delforge, 2008 : 27-29, avec la bibliographie antérieure.

BIBLIOGRAPHIE

- L. Abbondanza (éd.), *Filostrato Maggiore*, Immagini. *Introduzione, traduzione e commento*, Torino (Aragno Editore) 2008.
- A. Bougot (trad.) et F. Lissarrague (comm.), *Philostrate*. La Galerie de tableaux (La Roue à livres), Paris (Les Belles Lettres) 1991.
- E. Bowie et J. Elsner (éd.), *Philostratus*, Cambridge (Cambridge University Press) 2009.
- C. Calame, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I : *Morphologie, fonction religieuse et sociale* ; II : *Alcman (Filologia e critica, 20-21)*, Roma (Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri) 1977.
- , « Fêtes, rites et formes poétiques », in *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, Grenoble (Jérôme Millon) 2008 : 147-166 (original paru en 1996).
- M. Costantini, F. Graziani et S. Rolet (éd.), *Le Défi de l'art : Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes (Presses universitaires de Rennes) 2006.
- P. duBois, « Thirty-Six Views of Mytilene : Comparative Approaches to Ancient Lesbos », in C. Calame et B. Lincoln (éd.), *Comparer en histoire des religions antiques*, Liège (Presses universitaires de Liège) 2012 : 67-82.

- J. Elsner, « Making Myth Visual. The *Horae* of Philostratus and the Dance of the Text », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)* 107, 2000 : 253-276.
- A. Fairbanks (éd.), *Philostratus Imagines. Callistratus Descriptions*, London (Loeb) 1931.
- F. Ferrari, *Sappho's Gift : The Poet and her Community* (translated by B. Acosta-Hughes and Lucia Prauscello), Ann Arbor (Michigan Classical Press) 2010.
- F. Graziani, *Les Images ou tableaux de platte-peinture. Traduction et Commentaire de Blaise de Vigenère (1578)*, Paris (Champion) 1995.
- J. Jouanna, « Le trône, les fleurs, le char et la puissance d'Aphrodite », *Revue des études grecques* 112, 1999 : 99-126.
- B. Kowalzig, *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford (Oxford University Press) 2007.
- R. Lane Fox, *Paiens et chrétiens. La religion et la vie religieuse dans l'Empire romain, de la mort de Commode au concile de Nicée*, Toulouse (Presses universitaires du Mirail) 1997 (original paru en 1986).
- E. Lobel et D. Page (éd.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford (Clarendon Press) 1955.
- J. Mylonopoulos, « *Odysseus with a Trident? The Use of Attributes in Ancient Greek Imagery* », in J. Mylonopoulos (éd.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome (RGRW 170)*, Leiden (Brill) 2010 : 171-203.
- A. Pasquier, « Une écriture du visuel au temps de la Seconde Sophistique : Clément d'Alexandrie (*Protreptique*) et Philostrate (*Images*) », in Schmidt et Fleury (éd.), 2011 : 87-101.
- V. Pirenne-Delforge, « Épithètes culturelles et interprétation philosophique. À propos d'Aphrodite Ourania et Pandémos à Athènes », *L'Antiquité classique* 57, 1988 : 158-175.
- , « “Beau comme l'antique”. Pausanias et “l'archaïque” », *Ktèma. Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques* 31, 2006 : 221-226.
- , *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque (Kernos, suppl. 20)*, Liège (CIERGA), 2008.

- , « Les codes de l'adresse rituelle en Grèce : le cas des libations sans vin », in V. Pirenne-Delforge et F. Prescendi (éd.), « *Nourrir les dieux ?* » *Sacrifice et représentation du divin* (Kernos, suppl. 26), Liège (CIERGA) 2011 : 117-147.
- G. Pironti, *Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne* (Kernos, suppl. 18), Liège (CIERGA) 2007.
- , *Hésiode. Théogonie* (introd. et comm., « Classiques en poche » 88), Paris (Les Belles Lettres) 2008.
- , « “Ce *muthos* n'est pas de moi, je le tiens de ma mère” : la représentation du divin et le savoir partagé en Grèce ancienne », in J.-P. Aygon, C. Bonnet, C. Noacco (éd.), *La Mythologie de l'Antiquité à la modernité*, Rennes (Presses universitaires de Rennes) 2009 : 45-58.
- V. Platt, *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge (Cambridge University Press) 2011.
- J. I. Porter, « Ideals and Ruins : Pausanias, Longinus, and the Second Sophistic », in S. E. Alcock, J. F. Cherry, J. Elsner (éd.), *Pausanias: Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford (Oxford University Press) 2001 : 63-92.
- M.-H. Quet, « Voir, entendre, se ressouvenir. I. Cadre, circonstances et objectif de l'apprentissage du plaisir culturel “hellène” d'après le témoignage du prologue des *Images* de Philostrate », in Costantini, Graziani, Rolet, 2006 : 31-61.
- Th. Reinach et A. Puech (éd.), *Alcée. Sapho*, texte établi et traduit par Th. Reinach, avec la collaboration de A. Puech, Paris (Les Belles Lettres) 1937.
- J. Scheid et J. Svenbro, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris (Éditions Errance) 2003 (réédition de l'original paru en 1994).
- Th. Schmidt et P. Fleury (éd.), *Perceptions of the Second Sophistic and its Times / Regards sur la Seconde sophistique et son époque*, Toronto (University of Toronto Press) 2011.
- S. Settis, Chelóne, *Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia* (*Studi di Lettere, Storia e Filosofia* 30), Pisa (Nistri-Lischi) 1966.
- A. Stewart, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge (Cambridge University Press) 1997.

- S. Swain, *Hellenism and Empire: Language, Classicism, and Power in the Greek World AD 50-250*, Oxford (Clarendon Press) 1996.
- K. Thein, « La force du vraisemblable. Philostrate, Callistrate et l'image à l'épreuve de l'*ekphrasis* », *Mètis* n. s. 6, 2008 : 315-334.
- J.-P. Vernant, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », in *Entre mythe et politique*, Paris (Seuil) 1996 : 359-377 (original publié en 1983).
- E.-M. Voigt (éd.), *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam (Athenaeum-Polak & Van Gennepe) 1971.
- R. Webb, « The *Imagines* as a Fictional Text: Ekphrasis, *apatê* and Illusion », in Costantini, Graziani, Rolet (éd.), 2006 : 113-136.
- T. Whitmarsh, *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*, Oxford (Oxford University Press) 2001.